

# お父さまの肖像

## *To the Lighthouse* 考

伊 東 保

私の小説〔『燈台へ』〕がずっと遠くの方に陰鬱な広漠たる広がりの上に至福の島のように輝いているのが見えているのだけれど、たどりつけない。<sup>1)</sup>

平和が住まいし稲健が支配し太陽が常しえに輝く陽光の島、良い長靴の至福の島に私達は着いたんだと彼女は思った。<sup>2)</sup>

### I

ミドルトン・マリ (Middleton Murry) は、*Jacob's Room* (1922) が出た翌年1923年3月10日号の *Nation and Athenaeum* で、D.H.ロレンス、キャサリン・マンスフィールドと並べてヴァージニア・ウルフの小説は子供の遊びにすぎず、もう袋小路につき当たっていると決めつけた。<sup>3)</sup> 彼の批評をウルフはかなり長い間気にしていたようで、1924年10月17日の日記には、彼女の友人でもありライヴァルでもあったマンスフィールドの死後再婚したマリへの個人的な悪口まで書きつけているが、この日の日記の前の方には、『ダロウェイ夫人』 (*Mrs. Dalloway*) を書き終え、しかも次の小説の構想もあり、「私の袋小路というのはこんなにも長く延びているし、こんなにも見晴らしがよい。もう *The Old Man* が見えている。」<sup>4)</sup> と書いている。

この *The Old Man* は1925年1月6日の日記で、

The Old Man (a character of L.[eslie] S.[tephen] ) The Professor on Milton — (an attempt at literary criticism)<sup>5)</sup>

と説明されかけているが、『ダロウェイ夫人』でパーティーの客の一人として既に現れており、*The Voyage Out* のダロウェイ夫婦を発展させて『ダロウェイ夫人』ができたように、父レズリー・スティーヴンの肖像を **The Old Man** として書こうとしていることがわかる。これが日記の中で『燈台へ』(*To the Lighthouse*)の構想として現れた最初の記述だと思われる。

同年の5月14日の日記ではもう少し詳しく小説の構想が語られている。

これはかなり短いものになるはず。父の人間性を完璧に書き込む、そして母、セント・アイヴズ、子供時代、そしていつもの主題——生、死なども。でも中心は父で、舟の中に坐って、死にかけの鯖をつぶしながら **We perished each alone** と朗唱している姿<sup>6)</sup>

7月20日には「この主題は感傷的かもしれないけれども」として「庭にいる父と母と子、死、燈台への航海」<sup>7)</sup>と書き、全体は三部構成にすることを考えているが、7月30日になると、「問題は強烈な父の個性だけを書くか、もっと広がりのあるゆったりしたものにするかどちらがいいか迷っていることです。」<sup>8)</sup>と書いている。この選択では後者を探ったものと思われるが、いずれにせよ、小説の主眼は父親にあり、母親と子供を登場させ、死と燈台への航海を持ち込んだのは父親を描く道具立てとして必要だと思われたからだと考えられる。

こうして見てくると、『燈台へ』は構想の段階では一般に思われているような母親 **Julia** の肖像ではない。母親の肖像説ができた一つの責任は、1927年5月16日の日記にあるかもしれない。姉の **Vanessa** がこの小説を読んで興奮し、「お母さまのすばらしい肖像画だ…死んだ人が生き返って来たようで苦しいほどだった。」<sup>9)</sup>と言ってくれたというのである。ところが

実際の姉の手紙にはこの主旨の文の後にすぐ続けて、「お父さまも同じようにはっきりと書いてくれた。」とあり、さらに「それからもちろんその二人の間柄も書いてあって、こっちの方が多分あなたの主題なのでしょうが…」<sup>11)</sup>とかなり正鵠を得た感想を述べている。ウルフが姉の手紙の母親の肖像に関する部分を喜んだのは、姉への返信にもあるように、13才の時に亡くした母を描くのが難しく、自信がなかったからであろう。返信の中でウルフは父親の肖像に関しては、「お父さまの方が書きやすかったけれども、お姉さんが私のことを感傷的だと思うのではないかととても心配でした。」<sup>12)</sup>と、かなり身を入れて書いたことを匂わせている。小説芸術に明るくない姉の感想を心待ちにし、喜んだのは、自分の母親像が間違っていないかと心許なかったからであろう。

## II

『燈台へ』の舞台になっているのは日記にもあったように、レズリー・スティーヴン一家がヴァージニアの生まれた1882年から母の死の前年の1894年までの夏を過ごしたコーンウォールのセント・アイヴズである。しかしながら作中ではヘブリディーズ諸島のスカイ島にされている。ではどうして港町ではなく行ったこともない島にしなければならなかったのだろうか。後年スカイ島を実際に訪れた時の言葉を借りれば、「南洋の島みたいで、全く隔絶され、海に囲まれて……（鉄道もなくロンドンの新聞もない）」<sup>13)</sup>という環境が必要であったのだろう。『燈台へ』の主人公達は外の世界から何重にも保護されている。ロンドンという日常空間を起点にとれば、まず距離があり、次に海がある。生垣によって囲まれた家の中に「戸は閉めて窓は開けて」ラムジー夫人 (Mrs. Ramsay) は坐っている。こうしておけば *The Waves* (1931) の Rhoda のように、「戸が開いて虎が跳込んで来る」心配は殆んどないわけである。

それではなぜこんなに保護しなければならなかったのであろうか。まずウルフがコーンウォール特にセント・アイヴズに対して抱いていた感情を

見てみなければならない。*Moments of Being* に納められた回想録のうち、“Reminiscences”ではセント・アイヴズで過ごした日々は“days of enjoyment”<sup>16</sup>と書かれ、“A Sketch of the Past”では「私達の子供の頃にした経験の中でコーンウォールで過ごした夏ほど重要なものは多分ないだろう。<sup>15</sup>」と書かれ、セント・アイヴズで感じたものは“the purest ecstasy”と“rapture”<sup>16</sup>であったと書かれ、次のように両親に感謝している。

セント・アイヴズで過ごした夏を考えられる限り最高の人生の始まりにしてくれた事柄を次から次へと思い出して何頁もの紙面を埋めることができるでしょう。父と母はタランド・ハウス (Talland House) を借りた時に、とにかくかけがえのないものを私にプレゼントしてくれたのです。<sup>17</sup>

父親の死の翌年1905年に十年振りに訪れた時には、夢のようだと興奮し、到着した晩に早速暗がりの中、手探りで子供時代を過ごしたタランド・ハウスまで行き、生垣越しに家の中を覗き込んでいる<sup>18</sup>。この滞在中に書かれた手紙には、「ここで私たちは楽園の野に神々に囲まれて暮しています。」「見渡すかぎり最高の (divinest) 田園地帯です。荒地や海、丘があり、大地には蜜だけでなくクリームも流れています。<sup>19</sup>」と書かれ、「コーンウォールの自然と特徴についての大作」<sup>20</sup>に取り組んでいるとの報告もある。コーンウォールを描くという点では、『燈台へ』の構想はこの頃に既に始まっていたともいえる。この後、『燈台へ』出版までの間に彼女は7回ほどコーンウォールに足を向けていて、1916年の訪問の時に姉に出した手紙には、「コーンウォールのロマンスに私はまたも圧倒されています。気がつく、ある特殊な絶対的な喜びの気分へのめり込んでいて、そのまま私の子供の頃へとひき戻されます。<sup>21</sup>」と書かれている。

こうして見てくると、ウルフにとってコーンウォールとは、自然の中に神々が宿り、蜜とコーニッシュ・クリームが流れる楽園であり、そこで過ごした子供時代は純粋な喜びのみに彩られていることがわかる。ここでは

父親もまた怒りっぽい父親ではなく、魚がつかまえられるのを見るのは忍びないけれども、おまえが釣りに行きたければ行けばいいと言ってくれる<sup>20</sup>優しい父親である。つまり、ウルフにとってコーンウォールは幼年時代のアルカディアであり、幼年時代は至福の時であったのである。このパストラル空間に都会の不協和音と現実の時間が流れ込まないように、ロンドンから遠く離れたスコットランドの島に舞台を設定したわけである。

### III

回りの海が茫漠たる渾沌と難破の危険を意味するならば、島は秩序と安全を意味する。この意味で、『燈台へ』の第一部「窓」(“The Window”)には島の中にまた島があるといえる。何重にも保護された家の中にはラムジー夫人の美と秩序が支配する世界がある。もちろん彼女にはがっちりと支えてくれる粹組となる男性の知力が必要であり、リリーの眼から見れば、ラムジー氏とラムジー夫人は二人寄り添った時に結婚そのものの象徴となるのであるが、表面に見えるのはあくまでも粹組ではなくラムジー夫人の姿である。そして彼女の力が最も発揮されるのはディナーの場面である。彼女が頃合を見計らって蠟燭の火をつけるように命じた時、外の闇を海に、部屋の内を島に変える。

今やすべての蠟燭に火がつけられ、テーブルの両側の顔が蠟燭の明りで近寄せられて、黄昏の光の時にはなかった、テーブルを囲む一団が形づくられた。窓ガラスは外の世界を正確に見せるどころか、景色を非常に奇妙な工合に波打たせたので、夜を締め出して、この部屋の中には秩序と乾いた地面があり、あちらの外には反射した光だけがあってその光の中で物が水のようにゆらめいたり消えたりしているように思われた。  
(P. 151)

そして一同は「全員が島の上で洞穴の中で宴をはっていることを意識し、共同戦線を張って外の流動に対抗している (P. 152)」という強い連帯意識

を持つ。テーブルの中央に貝殻を配して盛られた果物も蠟燭の光で急に巨大になり、小山の雰囲気呈すようになる (P.151)。この果物も、渚に貝殻を配した島のイメージで、ラムジー夫人がこの果物の山を壊されないように見張っているのは、島的美と秩序がいつまでも破壊されないようにと願っている姿である。なぜなら、彼女は四方を取り囲む海がいつも穏かなわけではなく、「島が崩れ落ち、海に飲み込まれること (P.30)」もいつかはやって来ること、今のままで幸せな子供たちもいつかは大きくなることを知っているからである。

しかしながら晚餐は香り高い **Boeuf en Daube** と蠟燭の光に照らされた果物の山とラムジー夫人の力で成功のうちに終り、一同は **communion** の高揚を味わう。人々の声はローマ・カトリック教会の大聖堂の礼拝の声のように聞こえ (P.171)、ラムジー氏が“**Luriana Lurilee**”の詩を口遊むと、それを聞いている人々は自分が口にしているような気になる。これまでラムジー夫人の美しさにも無関心であった老詩人カーマイケル (**Carmichael**) がラムジー氏の後を承けて朗誦し、あたかも白い長衣を着た聖職者が臣従の礼を行うようにラムジー夫人に礼をする (P.172)。一人になったラムジー夫人は、人々の心の中に自分が織り込まれていて、彼等はこの夜、この満月、この家、この私のもとへ帰って来るだろうと感じ満足する。(p.175)

自分たちの部屋に帰ってみると、ラムジー氏は晚餐の席で話題になったスコットの小説を読んでおり、ラムジー夫人も詩集を開いてシェイクスピアのソネットに目をとめる。その姿をながめながらラムジー氏は、

読んでいるものがちゃんとわかっているのだろうか、と彼は思った。多分わかってないな、と彼は思った。妻はびっくりするほどきれいだった。そんなことがあるとすればだが、ますます美しくなってきたみたいだ、と彼は思った。

Yet seem'd it winter still, and you away,  
As with your shadow I with these did play.

ソネット98番は美貌の恋人W.H.の不在を歌った詩であるが、これを理解できるのは彼女ではなくラムジー氏である。なぜならば、“the lily’s white”<sup>23)</sup>も“the deep vermilion in the rose”<sup>24)</sup>も妻の“shadow”にすぎず、妻こそがすべての美の“pattern”<sup>25)</sup>であり、妻がいなくなったら自分はその影と遊ぶほかはなくなることを知っているのは彼だからである。彼女の不在を思うとき彼女の美はいや増すのである。この後二人は言葉を交さないままに心を通じ合い、結婚の象徴としての姿を完成して第一部は終る。

#### IV

第二部「時は過ぎゆく」(“The Time Passes”)では、ラムジー夫人がともした明りが一つずつ消えてゆき、幸せな島が闇と渾沌の波に徐々に侵蝕されてゆき、十年の歳月が流れる。十年前と同じ中秋の名月の夜にリリーが島に到着し、十年前と同じように蠟燭の光でカーマイクル老人が本を読み、まるで一夜のような、この家を包んでいた闇が明けてリリーの目醒めで第二部は終る。この時には波の音は島を飲み込む恐ろしい音ではなく、再びやさしくなだめられる音に戻っている(P. 220)。そしてリリーの目を醒ますのは朝の光である。島の浸蝕は食い止められたのである。

第二部の最後でリリーが「またここに来たんだわ」と考えた時の興奮はヴァージニア・ウルフが1905年に11年振りでセント・アイヴズを訪れ、到着の夜にタランド・ハウスまで手探りで行った時の興奮<sup>26)</sup>を思わせる。ヴァージニアの母が亡くなったのが1895年であるから、この時のセント・アイヴズ再訪は丁度死後10年ということになる。再訪の前年の父の死は1894年に子供時代最後のセント・アイヴズ生活をしてから10年後のことである。また、父の死から10年後の1914年には、前年の自殺未遂の後の療養を兼ねてセント・アイヴズを訪れている。この際にもタランド・ハウスを見に行き、すっかり見違えるほどきれいに整備されているのを見ている<sup>27)</sup>。さらにこの11年後、つまり母の死後30年、父の死後20年の1925年に『燈台へ』

が構想されて、翌年1926年にほぼ完成し、1927年5月5日の母の命日に出版されている。

「時は過ぎゆく」で過ぎる10年の意味を考える時、上のような事があげられる。つまりウルフにはほぼ10年周期で大きな事件が起こっているといえる。この三十年のパースペクティブを処理するのは肖像画家としてのウルフの遠近法の妙である。もちろん作中ではこの役割はリリーに振り当てられている。ラムジー夫人とジェームズをモデルに絵を描き始めた時が33才(p.84)で、ラムジー氏の燈台行きを見送ってから仕上げたのが44才(p.232)であるが、間に丁度10年しか経っていないのだから43才の筈であるがこれはウルフが書き始めたのが43才で、書き終えたのが44才の時だったからであろう。

十年前に中止されていた燈台行きが実行に移され、ラムジー氏とカム(Cam)とジェームズ(James)の三人はそれぞれ十年の時間をかみしめながら島からexpeditionに出発する。ラムジー夫人が島を護るのを役目と考えていたのに対して、ラムジー氏は若い頃から徒歩旅行に出かけ、expeditionを好み、それにふさわしい「極地の氷の荒野を行く孤独な探険のリーダーにふさわしい(p.57)」資質を備えていた。この資質は結婚後もっぱら真理探究のためだけに使われていたのであるが、今回は死者を記念する儀式の中で発揮される。燈台行きは父親レズリー・スティーヴンが妻の死後子どもたちのために書いた*Mausoleum Book*<sup>28)</sup>にあたるであろう。ラムジー氏にとって、十年間は“pattern”を失って“shadow”と戯れる哀しみの年月であった。

カムにとっての十年間の時間は空間的距離として彼女に提示される。舟が島から遠ざかり燈台に近づくにつれて、島は“unreal”で“gone”(p.257)になり、“peace dwelt there”(p.260)と信じられるようになる。島を出る時には敵意だけだった父親に対する感情もだんだん揺れ動いてくる。沈没船から逃れる冒険をしてるんだという想像をしているうちに、彼女は子供の頃書齋にいた父の姿を思い出し、その知性の力を賛嘆する(pp.289-90)。



そして書齋に坐って書き物をしている父を見つめながら彼女は、お父さまは（今は舟の中で坐っている）愛すべき人だわ、とても頭のいい人だわ、うぬぼれやでも暴君でもないわと考えた。実際、もし私があそこで本を読んでいるのを見つけたら、お父さまは誰にもましてやさしく、何か私にしてあげられることはないかい、と聞いてくれるだろう。(p.291)

上の引用中「愛すべき」(lovable)という形容詞はウルフが病床の父親に冠した形容詞であり(“there never was anybody so loveable.”<sup>29)</sup>、父の死から4年後に姉に宛てた手紙では、「お父さまは本当に謙虚だと思います。著作の中では確かに自意識は強くありませんし、私のように利己主義者でもありませんでした。<sup>30)</sup>」と回想している。元気な頃には父親は怒りっぽくて女性に同情を求めて、相手を引受けていた母親の亡くなった後には娘たちは大変だったと思われるし、事実その後この経験をもとに女性の立場を説いた*Three Guineas* (1938)を書いたほどであるが、娘の父親に対する感情としては、“loveable”な存在として父親は落ちついたようである。キャムは娘としてのウルフの役を引き受けていると思われる。彼女がラムジー氏の愛誦している“we perished each alone”をつぶやいた時、父との和解はほぼ成立したことがわかる。そしてその後振り返って見ると島は小さくなっていて、

それは空中庭園で、谷があり、鳥や花やかもしかがいっぱいで…  
(p.313)

と見えてくる。このイメージは十年前に子供部屋の壁に打ちつけられた猪の頭蓋骨が恐くてキャムが眠れない時にラムジー夫人が自分のショールを巻きつけて言った、

きれいなお山みたいになったでしょ…谷があって、花が咲いてて……

鳥は歌ってるし小ぢゃな山羊やかもしかがいるのよ…… (p. 117)

と同じもので、父親のラムジー氏やレズリー・スティーンには欠けていた想像力を表している。この時島は再び楽園になった。娘は父親を理解し、母親の想像力を身につけたのである。キャンプにとっての十年間は和解のための回想の時間であった。

ジェイムズの父に対する敵意は根強い。というのは子供のころ母との間に割り込んで来て、燈台行きの希望を無残にも打ち砕いたからで、その時既に父を刺し殺してやりたいとまで思っていたからである。しかし燈台行きの舟が十年間の距離を走る間に彼も変化を感じ出す。

ただ最近大きくなるにつれて、殺したいのはあの今本を読んでいる年寄ではなく、自分の上に落ちてきた物（多分あの人は知らずにやったことなのだ）であると… (p. 283)

…寂々として厳肅な雪と岩の荒野が浮かんできた。そして親父がみんなをびっくりさせるような事を言った時に、その荒野に二人分の足跡だけがついていると彼は最近特によく感じるようになった——自分のと親父のと。二人だけがお互いのことをわかっていた。(p. 284)

父親は **innocent** なのだという考え方はウルフの “A Sketch of the Past” にも見られる。

彼の感受性を司る神経はすべて萎縮してしまっていた。父は自分の感情をあまりにも無視していたので、又は面と向かい合うことを拒否したか、偽っていたのかもしれないが、それで自分が何をしたり言ったりしているのかわからなかっただけでなく、他の人たちがどんな風に感じているかもさっぱりわからなかったのです。だからこそ怒りを激しく爆発させ

て恐怖をふりまいたのです<sup>31)</sup>

自分が父親に似ていると考えていたことは、Vita Sackville-West が『燈台へ』の感想を書いてきた手紙に対する返事に見られる。

私は母よりも父のほうに似ていると思います。ですから父の方に批判的になるのですが、父はかわいらしい人でしたし、とにかくすてきな人でした。<sup>32)</sup>

ラムジー氏の荒野を一人行く *lost leader* のイメージは常に彼の真理探究に付随して出てくるもので、文筆で身を立てた先輩としての父レズリー・ステューヴンに対して感じたウルフの尊敬と同一視とを表している。『燈台へ』執筆中にも「私はお父さんみたいに熱狂の仕事魔かしら。<sup>33)</sup>」との記述がある。

ジェイムズはこの後近づいて来た燈台を見て、母親の見せてくれたお伽の国の燈台とは異った、現実の白と黒のだんだらの、波に洗われる岩の上にすっと立った塔を見て、“nothing was simply one thing (p.286)” と理解し、二つの燈台を受け入れる。カムが振り返って島を見たのに対し、ジェイムズは前方を見て父親と和解した。つまり彼にとっての十年間は父親との同一化のプロセスの時間である。

## V

『燈台へ』には燈台行きとリリーによる絵の完成という二つのモチーフがあって作品を貫いている。そして第三部「燈台」(“The Lighthouse”)では舟の場面と絵を描いているリリーの視点が交互に現れ、二つのモチーフがダブル・プロットともいうべきものになっていることを強調している。この小説を肖像画として考えるとき、時間の海を燈台へと向かう舟の親子は題材であり、リリーはそれを画面に定着する画家であるという関係にな

っている。したがって『燈台へ』に描かれている肖像を理解するためにはリリーが何をどのように描いたかを見ていく必要がある。

まずリリーの絵と比較するために、ウルフがセント・アイヴズの子供時代の印象を描くとどんな絵ができあがるか見てみたい。

もし私が画家なら、この第一印象を淡い黄色や銀色、緑色で書くでしょう。…私は球状で半透明の絵をかきます。曲線をもった形をかいて光を透かせ、くっきりとした輪郭はかき入れません。すべてのものが大きく、ぼやけてかかれるでしょう。<sup>34)</sup>

この絵はリリーが描こうとしている絵にかなり似ている。

表面は美しく鮮かではなくてはだめ。鳥の羽のようで消えてしまいそうな感じ、一つの色彩が別の色彩の中に溶け込んで蝶の羽の模様のようになっていて… (p. 264)

しかし、ウルフの絵がぼんやりとした表面しかないのに対して、リリーの絵には下部構造がある。

でも裏の方は鉄のボルトでがっちりと枠組が止めてなくてはだめ。(p. 264)

つまり、リリーの絵の表面はジュイムズが子供の頃母親の膝の上で見たお伽の国の燈台であり、鉄のボルトは父親と一緒に舟の上で見た海の中に屹立する現実の燈台である。表面はウルフのいわゆる“moments of being”で銀のしずく(p. 265)や「闇の中で不意にすられたマッチ(p. 249)」のように光を放つ。しかし銀のしずくやマッチの光はそれだけでは「偉大なる啓示」にはなり得ない。したがって下部から支える構造、枠組が必要になってくる。ラムジー夫人が夫やカーマイクル氏などの男性の知性を頼って

彼女の力を発揮し、晚餐に統一を創り出したように、リリーの絵もアルファベットをAからZまで一つずつたどるような着実な男性的知性によって強化しなければ完成しないのである。

第一部「窓」でリリーがウィリアム・バンクス (William Bankes) に説明しているように、この絵はラムジー夫人がジェームズに本を読んでいる姿を紫の三角形で表わし、光に対する影の役割を担わせている。彼女の当面の問題は次のようなものである。

この右側のマッスと左側のマッスをどう結びつけるかが問題だわ。枝の線をこうもってきたらいいかしら、それとも前景の空いているところになにかオブジェ (ジェームズがいいかも) をこんなふうを持ってこようかしら。(P. 86)

しかし二つのマッスの関係、前景とジェームズの位置の問題は解決されないうままに、絵は十年間放置される。

十年後に島へラムジー家を訪れた時、リリーは感情を整理できないで、「これはどういうことなのかしら、一体全体どういう意味なの?(p. 225)」と自問する。ラムジー夫人が亡くなりアンドルー (Andrew)、プルー (Prue) も死んでしまって、ラムジー家の庭は鎖が切れたように aimless で unreal で chaotic (p.227) に見えたのである。

この状態のままリリーは、ラムジー氏の要求から身を守るために庭にイーゼルを立てる。しかし実際に描き始めることができたのはラムジー氏が燈台へ出かけてしまってからである。というのは彼が近くにいる時には動揺してイーゼルを立てるアングルさえ間違えていたからである。ラムジー氏が離れていった後奇妙な感覚にとらわれて描いた最初の一筆は茶色の線であった。

体に走る奇妙な感覚を感じながら彼女は最初の一筆をす早く決然と走

らせた。絵筆が下りた。白い画布の上に茶色く翻えってくねるような線を残した。…そんな風に休んだり筆をふるったりしていると、あたかも休むのもかくのもそれぞれ一つのリズムで、すべて関連しているように踊るような律動的な動きが得られた。そして軽く休んだり叩いたりしているうちに彼女の画布には茶色のくねるような神経質な線が何本か印されて、その線が落ち着くと見る間に空間を囲い込んだ。(p. 244)

紫色の三角形がラムジー夫人であれば、描き加えられたこの茶色の線はラムジー氏である。リリーの目に彼は茶色のイメージとして残っているからである。燈台へ茶色の紙包みを持って出かけ、舟の帆は灰色がかった茶色で、彼女が沖にその舟を見る時には茶色の点として映ったのである。

絵を描きながらも彼女はラムジー氏の舟と絵の両方に心が引っ張られているのを感じ、芝生の端に出て沖を見る。「ラムジー氏と絵という二つの対立する力の中に **razor edge of balance** を確立する(p. 296)」ことが絵の完成へ導くはずである。マッスとマッスを関係づけるのが十年前の問題であったが、コーンウォールの光の中にラムジー夫人の影を配した絵の中に新たにラムジー氏の茶色の線をかき加えた時、ラムジー氏と絵の関係を解決する問題が付け加わった。そしてこの問題を解決するのも、ジェイムズやキャムの場合と同じように距離である。ラムジー氏が燈台へ出かけた時にリリーはすぐイーゼルのアングルを直したが、舟が沖に進むにつれてラムジー氏との関係がはっきりとわかるようになる。

海は絹のように湾一杯に広がっていた。距離というものにはすごい力があるんだわ。あの人たちはすっかり飲み込まれてしまって、消えてしまってもう帰らないんだわ。自然の一部になってしまった。とても穏やか、とても静か。蒸気船まで消えてしまっていたけれども、大きな渦巻形の煙はまだ空中にかかり、旗のようにうなだれ哀しげに告別の意を表していた。(p. 289)

リリーと舟の上のラムジー氏との空間的距離は、ウルフとレズリー・ステューヴンとの時間的距離である。リリーが見た蒸気船の煙はあたかも死を悼む半旗のようで、ウルフが父親に対する哀悼の気持を表しているようである。

ラムジー氏と別れる前にリリーは芝生の上で「あげられるものがあればあの人にあげたい(p.233)」という気持にまでなっていたが果たせないままに終わってしまい心残りであった。同様にウルフも父の死の直前に指輪をもらい、

今日豪華な贈り物ももらいました。お父さまが私に指輪を下さったんです。……私の中に父から受け取った部分が多いのにびっくりしています。それなのに…しかも父は私がとってもいい娘だって言ってくれるんです。父は最高にいい人です。<sup>35</sup>

と喜んでおり、父の死のあとたびたび父親と一緒にいる夢を見たりして、

恐しいことにずっと長いこと父に充分なことをしてあげたことがありません。しばしばとても孤独でいらったのに、私は父の手助けを、その気になればできたはずなのに充分にしてあげませんでした。<sup>36</sup>

と後悔している。リリーはラムジー氏が遠ざかって行くにつれて彼に対する感情を整理できていったように、ウルフも時間がたつにつれて父親を正しいアングルで捉えることができるようになる。リリーにもウルフにもジェイムズと同じようにラムジー氏の燈台が見えてくるのである。たとえば絵が思い通りに描けない時にリリーは自分を失敗者だと思う。

彼女が描き始めるととたんに、冷たく風が吹き抜けるように、関係ないことが押し寄せて来るのです。自身の力のなさとか、取るに足りない身の上とかが…… (pp. 34-35)

しかし絵を描くことは投げ出さず、一人孤独な創作の道を歩いて行く。

リリーは後へ退がって画布の全体を視野におさめた。この画家の道というのは歩いていくには奇妙な道だわ。どんどん歩いて、ずんずん遠くまで行く、すると最後にはたった一人ぼっちで海の上に突き出した狭い板の上に出てしまうような気がする。(p. 265)

このリリーの姿は哲学者の道を一人 *lost leader* の姿で歩き続けるラムジー氏の姿に重なり、文筆家レズリー・スティーヴンの姿に重なる。そして、ミドルトン・マリの酷評にもかかわらず、苦しみながら、時折は自らを失敗者と考えながらも小説を書き続けたウルフの姿にも重なる。

題材との距離をとり、アングルを定め、モチーフが整理できてきたこの絵をリリーは一種の捧げ物と考えていた。最初はラムジー夫人への捧げ物であったが十年後にラムジー氏をかき込むことによってラムジー氏への捧げ物になった。小説の後半では与えるという行為が重要なものとなり、キャムとジェイムズは舟が燈台に近づいた時父に与えたいと願い、いつも要求するだけであった父は子どもたちにパンを与え、十年前の晩餐の席でラムジー夫人が行っていた聖餅を与えて *communion* を創り出す役を引き継ぐ。しかし与えることを一番強く望み、与えたという満足感を得ることができたのはリリーだけである。ラムジー氏が燈台へ到着した時リリーは、「ああ、でもほっとしたわ。あの方が今朝出て行く時にさしあげたいと思ったものを全部ついにさしあげたんだわ(p. 319)。」と感じる。その時近くで日なたぼっこをしていたカーマイクルが、晩餐の終りに聖職者の役割を



して賀したのと同じように、「異教の神のように」立ち上がり、芝生の端にリリーと並んだ時、リリーは以下のように感じる。

彼の手がゆっくり下ろされた時彼女は、さああの方が儀式の最後を飾って下さったわと思った。あたかも彼がその高みから堇とアスフォデルの花環を落とすのが見えたかのように。(p.319)

堇は死を悼む花であり、アスフォデルは極楽に咲く花で永生を意味する。この時に捧げ物すなわちエレジーは完成する。従ってリリーはこの後すぐに画面の中央に一本の線を引き、“I have had my vision (p.320).”と感じて小説は終る。

しかし小説を完成させるには、つまりリリーの絵を完成するには、複雑な手続きが必要であった。前に述べた「時は過ぎ行く」の10年のとり方、島と燈台の間の距離を時間に変える手続きもそうであるが、一番の問題は距離の問題、いいかえればイーゼルを立てる位置とアングルの問題である。例えば美しく親切で皆に慕われるラムジー夫人の人間の真只中に入り込んで行く本能的行動も、リリーやカーマイケルのように行動の無効性、思考の至上を信奉するものは当惑気味に受け取るほかはない(p.301)。その意味ではラムジー夫人は最も嫌われていたタンズリー (Tansley) と同じなのである。同様にラムジー氏はloveableでもありtyrantでもあるのである。

百の眼を以ってしても理解できない人間ではあるが、ウルフはその時々に応じたアングルを決めることによって父と母を扱っている。母の肖像ラムジー夫人は第一部で夫人自身の視点を通して優しさを強調し、他人の眼からギリシアの女神や女王のような威厳ある美しさを強調し、父親の書いた *Mausoleum Book* のように母を理想化してコーンウォールの島の晩餐の部屋に閉じ込め、tyrant ではあるが妻を思い、妻と相補い合う夫としての父親像ラムジー氏を配している。父親が子供たちの眼に一番狂暴に映ったのは妻の死後のレズリー・スティーヴンであるが、それは第三部の燈台行

き出発前に現れている。舟の上のラムジー氏は71才で、父親の没年令と同じであり、回想の中の父親で、リリーは同質性の方を多く感じている。それに比べ、第三部のラムジー夫人はリリーの眼から見られており、旧式で批判の余地のある女性として描かれている。この三つのアングルをまとめてみると、ウルフはまずラムジー夫人を光の部屋に閉じ込めておいて、光の部屋を沖合に移動し、ラムジー氏を送り込んだわけである。

## VI

『燈台へ』は44才のウルフが書いた両親へのエレジーである。しかしこのエレジーというのは単に死を悼む詩という意味だけではなく、詩人自身のために書かれる詩でもある。1924年5月5日の母親の命日に死の当日のことを思い出しながら、「もう死のことはたくさん——肝心なのは生なのだ。<sup>30)</sup>」と言っている。そして1928年11月28日には次のように書いている。

父の誕生日。生きていれば今日で、そう96才になったはず。96才まで生きてることもありえたけれども……ありがたい事にそうはならなかった。父が生きていたら私の人生は全くおしまいになってたでしょう。どんなことになっていただろう。書けない、著書もないってことに——考えられないことだ。私は父と母のことを前は毎日考えていたものだ。けれども『燈台』を書くことによって二人を心の中に落ち着かせた。そして今では父は時々戻って来るけれども前とは様子が違う。(これは本当のことだと思うけれども、私は両親ともに不健全に取り憑かれていたので、二人のことを書くことは必要な行為であった。)父は今では同時代人として戻って来る。いつか父の本を読んでみなくては。<sup>30)</sup>

つまり、エレジーとは死者から逃れるために、自分が生きるために、本を書くために書かれるのである。一番大切なことは44才のウルフが生きてゆくことである。従って小説の中では第三部で44才のリリーがラムジー夫人

の像を再構築し、ラムジー氏を燈台へ見送り、絵を完成する部分が作者ウルフにとって一番肝心なところである。この燈台行きと絵の完成、つまり死者をなぐさめ、小説を完成するという二つの間の *razor edge of balance* をとるために、ウルフはあえて *Victorian sentimental*<sup>39)</sup> とも思える書き方をしたのである。

生きるということはウルフにとって小説を書くことであった。逆に言えば小説を書くことによってウルフは生きていることを確かめていた。したがって彼女は小説の評価や売れ行きを非常に気にしていた。『燈台へ』の第一部でラムジー氏は自分の著作がいつまで読まれるか心配しており、晩餐の席でスコットの小説がいつまで読まれるかという話題が出ると自分のことのように心配で、一人になった時に読み返してみる。第二部では家自体がいつまで持ちこたえるかが問われ、第三部ではリリーが自分の絵がソファの下にでも押し込まれて誰にも見られずに終るのではないかと心配する。この過剰とも思われる心配は、この小説を書いていた1926年2月にミドルトン・マリが再びウルフを攻撃したことにも原因があると思われる。マリはウルフ夫人の *Jacob's Room* と T.S.エリオット氏の *The Waste Land* は共に失敗作で、50年、10年たてば誰もわざわざ読んだりしないだろうと<sup>40)</sup> 「死刑判決」<sup>41)</sup>を下している。これに対して2月8日の日記にウルフは、

マリが私の本は十年後には読まれることはないと言っている。でも今夜私はハーコート・ブレイス社から新版になった『船出』を受け取った。

この本は11年前に発表されたものだ。<sup>42)</sup>

と書いている。こうしてみると、第二部で過ぎる10年にはマリに対する挑戦の意味もあるのではないかという気がしてくる。ラムジー氏がQでつかえているのもマリの1924年の批評にある袋小路という言葉を意識していたのかもしれない。

「私の作品につける、「小説」にかわる呼び名を新しく考え出そうと思いついた。ヴァージニア・ウルフ作の新○○○。でも何がいいだろう。エレジー？」と『燈台へ』を構想しながらウルフは考えているが、まさに、彼女にとってこの作品は *novel* というより *elegy* である。エレジーを成立させるためには父と和解し至福の島へ送り込む44才の素人画家リリーがどうしても必要だった。この行為の結果ウルフは地つづきの島セント・アイヴズを回復した。リリーの絵筆はパストラル・エレジーの詩人の麦笛であり、ウルフは原稿を改訂しながらすでに次の作品の構想を考えて、*pastures new*<sup>46</sup> に行こうとしている。

#### Notes

1. Nigel Nicolson (ed.), *The Letters of Virginia Woolf* Vol.III (London, The Hogarth Press, 1977) p.276. (1926,6,18. to Vita Sackville-West).  
以下 *Letters* と略記。
2. Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London, The Hogarth Press, 1967) p.238. 以下本文中に頁数だけを記す。
3. John Middleton Murry, "Romance" *Nation and Athenaeum* 1923年3月10日号。  
(*Virginia Woolf: The Critical Heritage*, ed. by Robin Majumdar and Allen McLaurin, London, Routledge & Kegan Paul, 1975, p.109  
Allen McLaurin, London, Routledge & Kegan Paul, 1975, p.109 に再録)。
4. Anne Olivier Bell (ed.), *The Diary of Virginia Woolf*, vol. II (London, The Hogarth Press, 1978) p.317. 以下 *Diary* と略記。
5. *Ibid.*, vol.III, p.3.
6. *Ibid.*, vol.III, p.18.
7. *Ibid.*, vol.III, p.36.
8. *Ibid.*, vol.III, p.37.
9. *Ibid.*, vol.III, p.135.
10. *Letters*, vol.III, p.572. (1927,5,11).
11. *Ibid.*, vol.III, p.573.
12. *Ibid.*, vol.III, p.379. (1927,5,22).
13. *Ibid.*, vol.IV, p.243. (1938,6,25. to Vanessa Bell).

14. Jeanne Schulkind (ed.), *Moments of Being* (Sussex, The University Press, 1976) p.31.
15. *Ibid.*, p.110.
16. *Ibid.*, p.65, 66.
17. *Ibid.*, p.110.
18. *Letters*, vol.I (1975) pp.203—4. (1905,8,13? to Violet Dickinson).
19. *Ibid.*, vol.I, p.207. (1905,9,17. to Emma Vaughan).
20. *Ibid.*, vol.I, p.206. (8,27. to V. Dickinson).
21. *Ibid.*, vol.II (1976) p.119. (1916,9,24).
22. V. Woolf, "A Sketch of the Past" *Moments of Being*, p.116.
23. W. Shakespeare, "Sonnet 98", 1.9.
24. *Ibid.*, 1.10.
25. *Ibid.*, 1.12.
26. cf. note 18.
27. *Letters*, vol.II, p.48. (1914, mid-April to V. Dickinson).
28. Sir Leslie Stephen, *Mausoleum Book* (Oxford, Clarendon Press, 1977).
29. *Letters* vol.I, p.124. (1904,2,23. to Janet Case). cf. also p.75. (1903, 4,28. to V. Dickinson).
30. *Ibid.*, vol.I, p.408. (1909,8,16).
31. V. Woolf, *Moments of Being*, p.126.
32. *Letters*, vol.III, p.374. (1927,5,13).
33. *Diary* vol.III, p.60. (1926,2,23).
34. V. Woolf, "A Sketch of the Past" *Moments of Being*, p.66.
35. *Letters* vol.I, p.123. (1904,1,25. to V. Dickinson).
36. *Ibid.*, vol.I, p.130. (1904,2,28).
37. *Diary*, vol.II, p.301.
38. *Ibid.*, vol.III, p.208.
39. *Ibid.*, vol.III, p.107. (1926,8,5).
40. J.M. Murry, "The Classical Revival" *Adelphi* 1926,2,9.
41. *Letters* vol.III, p.238. (1926,2,3. to V. Sackville-West).
42. *Diary* vol.III, p.58.
43. *Ibid.*, vol.III, p.34. (1925,6,27).
44. J. Milton, *Lycidas*, 最終行 (1.193) "To morrow to fresh Woods, and Pastures new."
45. cf. *Diary* vol.III, p.114. (1926,10,30).

**Father's Portrait:**  
**A Study of *To the Lighthouse***

Tamotsu ITO

When we study Virginia Woolf's diary we find *To the Lighthouse* was meant to be her father's portrait. But when we read the novel, we are easily dazzled by Mrs. Ramsay's fascinating figure in the first part "The Window" and think it a portrait of Woolf's mother. To see the novel as her father's portrait, we must shift the angle from which we see the novel. Woolf wrote this novel when she was 44 years old, and Lily the painter is 44 years old in the third part. So we see the novel taking our stand with Lily in the third part, and we find the two main features in the novel are the sail to the Lighthouse and the completion of Lily's picture.

The sail to the Lighthouse means a process of reconciliation. Cam who represents Woolf as daughter to Leslie Stephen can easily be reconciled with her father. James who represents Woolf as a seeker for truth identifies himself, and is reconciled, with his father during the sail. The sea on which the boat sails is for Cam and James the time during which they grow up, and for Woolf the time during which she came to lay her father in her mind.

Lily sees them off the island and completes her picture when she feels she has given Mr. Ramsay what she wanted to give when he left her. She began her picture at the beginning of the novel, and when she finishes it the novel itself is finished. Lily is Woolf as an artist, therefore the picture she completes is the novel itself. So Virginia Woolf

gave her father what she had wanted to give. Thus she accomplished a razor edge of balance between her father and her work. *To the Lighthouse* is most properly called an elegy.